
De Vlaamse Primitieven

DE 15^{DE} EEUW: DE 'VLAAMSE PRIMITIEVEN' OF DE 'OUD NEDERLANDSE SCHILDERKUNST'

Een kenmerk van de kunstwerken uit deze periode is dat de schilder een grotere aandacht ging besteden aan **het landschap, de mens en het dagelijks leven**. Deze profane onderwerpen zijn een duidelijk kenmerk van de nieuwe kunst: de Renaissance. Een aandachtige natuurwaarneming ligt aan de grondslag van elk schilderij, dat zeer analytisch opgebouwd werd. De werken zijn meestal geschilderd met veel zin voor het detail en zijn overvloedig gevuld met een verholde symboliek. Aan het natuur- of architectonische kader besteden de schilders evenveel zorg als aan de eigenlijke meestal religieuze voorstelling.

In deze periode begon men ook pigmenten te vermengen met olie, meestal lijnolie. Dit gaf de schilder de kans om zijn schilderij langzaam op te bouwen. Dit in tegenstelling tot het veelgebruikte tempera (pigmenten gebonden met eigeel), die in enkele minuten opdroogt. Dit maakte dat men de details met grotere nauwkeurigheid kon schilderen.

Het realisme van de Vlaamse Primitieven gaat samen met een religieuze interpretatie van de kosmos als Gods schepping die hemel en aarde omvat. Het zijn dus vaak profane onderwerpen die de religie dienen. Ze beelden de zichtbare wereld zo natuurgetrouw mogelijk af, maar doordrenkten die met een geestelijke betekenis. Dit naturalisme was allerm minst profaan, aangezien voor hen alles een symbolische betekenis kon hebben. Het zijn met de woorden van Thomas van Aquino 'stoffelijke metaforen voor geestelijke zaken'.

Zo was de burgerlijke woonkamer – het profane – niet alleen met het goddelijke verbonden, maar moest door het goddelijke zelf geheilgd worden. Zo is het goddelijke (zie bv. De maagd Maria) aanwezig in onze wereld.

SCHILDERKUNST EN STEDELIJKE CULTUUR.

In de kunsthistorische vakliteratuur wordt vaak betoogd dat het centrale kenmerk van de laat-middeleeuwse Nederlandse schilderkunst het 'realisme' van de voorstelling (naar het leven) is.

Sommige kunsthistorici stellen dat dit realisme vooral een kunstinterne aangelegenheid is en getuigt van een toenemende fascinatie bij schilders om de zichtbare werkelijkheid in verf vast te leggen.

De meeste kunsthistorici brengen dit realisme echter meer in verband met een kunstexterne factor: het toenemen van de welvaart van de stedelijke burgerij in de loop van de 15^{de} eeuw. De opkomst van realistische gezichten op steden, straten en marktplaatsen, huisinterieurs en landschappen, alsmede het ontstaan van het burgerlijk portret en de genrevoorstellingen is in deze visie het gevolg van de wens van vooral deze nieuwe kopersgroep om het eigen leefmilieu in beeld gebracht te zien.

Dit realisme kan gezien worden als een uitdrukking van een 'seculiere' (wereldse) mentaliteit. Maar ook als een getuigenis van religiositeit in een zo 'aards' mogelijke omgeving. Dit realisme heeft een symbolische dimensie: allerlei voorwerpen zouden metaforen zijn van religieuze denkbeelden. (zie kunsthistoricus Panofski)

DEVOTIEVOORSTELLINGEN

Devotiebeelden zijn religieuze voorstellingen. In de 15^{de} eeuw gaan die voorstellingen zich afspelen in een realistisch, burgerlijk huisinterieur, waarvan de inrichting en het meubilair bestaan uit gevisualiseerde metaforen. Het feit dat Goddelijkheid (zoals Maria) wordt voorgesteld in een realistisch huist, kan men beschouwen als uitdrukking van een verlangen naar 'heiliging', een plaats waar hemel en aarde elkaar raken.

Ook de burgerlijke encenering van de zogende moeder Gods en haar kind (zie Madonna met Kind, Anoniem), duidt op een verwereldlijking van het godsbeeld van de late middeleeuwen. Het Godsbeeld wordt aangepast aan de leefwereld van de burger, maar tegelijkertijd is deze encenering opgetild tot een plaats waar het aardse en hemelse elkaar raken.

De functie van dit soort voorstelling was de beschouwer een voorbeeld te geven voor zijn eigen religieuze handelen.

Een stap verder in de verburgerlijking is het motief 'Madonna met kind' (Gerard David), het zoog-motief is hier vervangen tot een huiselijke scène. Het is een voorstelling van algemeen menselijke deugden, in een religieus licht.

LANDSCHAPPEN

In diezelfde periode ontstaat ook het realistisch landschap, maar ook hier nauw verbonden met religieuze taferelen. Het landschap staat symbool voor het menselijk leven op aarde als een pelgrimstocht (zie 'Rust op de vlucht naar Egypte' Joachim Patinir). Het verbeeldt de zondige wereld waar de levenspelgrimage doorheen voort. Maar het bijbels verhaal situeert zich wel in de leefwereld van de zestiende-eeuwse beschouwer. Het is een vervlechting van een bijbelverhaal en de zestiende-eeuwse leefwereld. Dit roept een zekere persoonlijke betrokkenheid van de beschouwer. Hij dient zich te onthechten van de zondige wereld en moet zich in navolging van Jezus zich richten op het bereiken van het hemelse Jeruzalem.

WERELDSE WAARDEN VERBEELD

Portretten van opdrachtgevers willen de toeschouwer duidelijk laten zien dat de innerlijke religieuze beleving centraal staat in hun privé-leven.

In vele schilderijen van de Vlaamse Primitieven zien we de verbeelding van tegenstellingen: de wereldse leefsfeer tegenover religiositeit. Maar telkens maken de gepropageerde waarden deel uit van één samenhangende ideologie, of ze nu de persoonlijke religieuze overtuiging van het individu betreffen, dan wel zijn maatschappelijk functioneren in de stedelijke samenleving.

Jan Van Eyck (1390-1441)

Vlaamse Primitieven

Van Eyck was hofschilder aan het hof van Filips de Goede. Hij wordt de grondlegger van het 'Vlaams Primitivisme' genoemd en is de eerste schilder van de vroege 'Noordelijke Renaissance'.

Zijn schilderkunst wortelt in de laatmiddeleeuwse miniatuurkunst waarin naturalisme en sierlijkheid samengaan.

Ook was hij een typische persoonlijkheid van de nieuwe tijd: hij had grote belangstelling voor de mens en de natuur. Een humanistische instelling, die de aanleiding was voor de Westerse Renaissance. De werkelijkheid kreeg een zelfstandige waarde. Het landschap of de architectuur is niet meer een soort 'behang' of een decor voor een bijbelse gebeurtenis.

Van Eyck schilderde met een grote nauwgezetheid en geen enkele detail ontsnapte hem.

Buitengewoon is zijn vaardigheid in het omgaan met olieverf. Zijn verf is zo doorschijnend dat zijn schilderijen een unieke juweelachtige glans hebben die geen reproductie kan weergeven. Het lijkt wel of ze licht doorstralen.

- De Madonna met kanunnik Joris Vander Paele - 1436

Treffend in dit werk is het naturalisme van de personages, vooral het portret van de schenker is zeer naturalistisch uitgewerkt. De personages staan als reuzen in het architectuurdecor dat zeer juist is weergegeven.

Het werk is een synthese van de aardse werkelijkheid en een mystieke kosmos. Vooral het licht die van achter de Madonna de rest van het tafereel belicht draagt daartoe bij.

Het werk draagt ook een symboliek, die verwijst naar Brugge. De blauwe koorkap, de rode mantel, de witte albe en het gouden harnas verwijzen naar de kleuren van de heraldiek van Brugge.

De klare opbouw, de waardige ernst van de figuren, het prachtige koloriet, de weergave van weelderige stoffen en edelstenen, het in de ruimte trillende licht zijn kenmerken die terugkeren in heel zijn oeuvre. Het zijn ook die kwaliteiten die zeer ophefmakend waren voor die tijd.

Het onderzoek naar de opdrachtgevers:

Joris van der Paele werd waarschijnlijk omstreeks 1370 geboren en stierf te Brugge. Hij was een bastaardzoon van Jan van der Paele en een vrouw van de Henegouwse familie Carlins. Paus Urbanus VI benoemde Joris in 1387 als kanunnik aan het kapittel van de Sint Donaas te Brugge. [...]

Van der Paele bleef zijn hele leven subdiaken en heeft blijkbaar nooit hogere priesterwijdingen ontvangen. Hij verwierf ook geen academische graad, maar bouwde toch een opmerkelijke carrière op doordat hij in 1396 als scriptor aan de pauselijke curia in Rome was verbonden, hetgeen hem het recht verleende de titel magister te voeren. [...] Hij gedroeg zich bijzonder handig binnen de snel evoluerende politieke omstandigheden, hetgeen hem een groot aantal kerkelijke functies, hetgeen hem een groot aantal kerkelijke functies opleverde. [...]

In 1434 was hij zo ziek dat het kapittel hem vrijstelde van alle koorverplichtingen, zonder dat hij evenwel zijn inkomsten verloor. Het jaar daarop stichtte hij zijn eerste kapelanie. Blijkbaar gaven zijn verslechterende gezondheidstoestand en zijn gevorderde leeftijd aanleiding om zich intensief te concentreren op zijn zielenheil. Wellichts wenste hij bovendien in de laatste periode van zijn loopbaan door deze stichting zijn prestige te bevestigen binnen het kapittel, waaraan hij gedurende een groot deel van zijn leven verbonden was, maar waarvan hij tot zijn vernedering ook gedurende 16 jaar buitengesloten was.

[...] Hij stichtte twee kapelanieën¹, fondsen voor eeuwige jaarlijkse missen, schonk relieken en de bekroning van deze stichtingen was uiteraard de bestelling van een schilderij bij een van de meest gevierde kunstenaars van zijn tijd: Jan Van Eyck. Deze opdracht zal

¹ Een **kapelanij** of **kapelanie** is een **kapel** waarin **erediensten** plaatsvinden en waaraan een **priester** verbonden is. Het is tevens de naam voor de woning van de **kapelaan** (naar analogie met een **pastorie**). Ten slotte is het ook de benaming voor het **territorium** (naar analogie met parochie) dat door de desbetreffende kapel bediend wordt.

ongetwijfeld consternatie hebben teweeggebracht bij zijn collega's, wier stichtingen nogal onbeduidend waren in vergelijking met de financiële inspanningen die Van der Paele zich getroostte. Dit contrast confronteert ons des te sterker met de drijfveren van deze kanunnik. De reeds genoemde bezorgdheid voor zijn zielenheil en hand naar status binnen het kapittel verklaren nog niet volledig waarom hij een werk bestelde dat qua prestige en kostprijs door geen enkele andere Vlaamse geestelijke uit zijn tijd werd geëvenaard. Waarom ging hij bij zijn fundaties tot de limiet van zijn financiële mogelijkheden? Een duidelijk antwoord op deze vraag valt niet te geven. Het opportunisme waarvan Van der Paele tijdens zijn loopbaan blijk gaf bij het verwerven van velerlei inkomsten, had mogelijk als keerzijde een even heftige ambitie om zich als vrome stichter te onderscheiden. [...] Als een bijkomende reden waarom Van der Pale zijn volledige kapitaal in deze stichtingen investeerde, kan zijn specifieke positie als bastaardzoon worden gezien. Het was namelijk de regel bij het Sint-Donaaskapittel dat de roerende bezittingen van natuurlijke afkomst na hun dood automatisch aan het kapittel toekwamen. [...] Door te investeren in stichtingen werd weliswaar het belang van het kapittel gediend, maar trok hij ook zelf hiervan profijt: tot in der eeuwigheid zouden kapelaans voor zijn ziel bidden. Bovendien zou hij herdacht worden, niet in de laatste plaats door de aanwezigheid van zijn portret op het schilderij. Dit alles wijst erop dat deze fundatie als ene weloverwogen en rationeel geplande investering mag worden beschouwd.

[...]

Sommige auteurs veronderstellen, dat het werk een altaarstuk was, anderen beschouwen het als een epitaaf² paneel. De laatste mening is de meest overtuigende. Een eerste argument om het paneel als een epitaaf te beschouwen, heeft betrekking op het type van de voorstelling. Een knielende schenker die aan de Moeder Gods en het Christuskind wordt gepresenteerd komt vaak voor op Vlaamse memorietafels. [...]

Om tot **een interpretatie te komen van de inhoudelijke betekenis** van de Van der Paele-Madonna in relatie met de functie, worden hier de afgebeelde heilige personen en de inscripties die aan weerszijden op de lijst zijn aangebracht, geven aan deze heiligen echter bovendien een diepere, theologische betekenis. De inscriptie aan de zijde van Sint Joris heeft betrekking op de legende van de heilige:

(Geboren te Cappadocië, streed hij voor Christus, de wereldse genieting ontvluchtend, overwon hij door de dood en versloeg de draak.)

De inscriptie aan de zijde van Sint Donaas verwijst naar diens wonderbaarlijke redding van de verdrinkingsdood, zoals in zijn legende vermeld wordt, en luidt:

² Een **epitaaf** of **memoriesteen** is van origine een **grafschrift**.

Vanaf de 11e eeuw keerde het epitaaf terug en in versterkte mate vanaf de 16e eeuw. Soms ligt de steen met daarin de inscriptie op de grond, als zerk en is dan meestal kleiner. Het is zowel binnen als buiten in de kerk te vinden. De bedoeling van het epitaaf was om stil te staan bij de persoon, de dood of om de voorbijganger op te roepen tot gebed. Men nam in de 16e eeuw geen genoegen meer om anoniem te blijven en koos voor epitaafgraf. Dit is de tijd waarin de kunst van het lezen belangrijker wordt.

(Uit één kraambed werd hij als negende van zijn broeders geboren, in het water gegooid werd hij levend terug geschonken. Herboren werd hij de eerste aartsbisschop van Reims. Hij geniet nu Gods glorie.)

De tekst over Sint Joris vermeldt de strijd tijdens het aardse bestaan in dienst van Christus en de zege over de duivelse macht. De wonderbaarlijke redding van Sint Donaas symboliseert de wedergeboorte uit de zonde door de doop die hoop geeft op de hemelse zaligheid. Deze thema's van aardse strijd, wedergeboorte en eeuwig leven zijn toepasselijk, gezien de functie van de voorstelling als epitaaf.

Om de volle betekenis van de Maria-figuur te bevatten in relatie met de inscriptie die op haar betrekking heeft, is het nodig om eerst op het lichtgebruik in te gaan. Het licht valt links het kerkinterieur binnen. In het kleine devotie-paneeltje met de *Madonna in een kerk* van Jan van Eyck is dit nog nadrukkelijker het geval. Panofsky³ heeft er naar aanleiding van dit schilderijtje op gewezen dat het licht van links, uit het noorden zou moeten komen, omdat gotische kerken, zoals er een in deze voorstelling is afgebeeld, in de westerse wereld met het koor naar het oosten zijn gericht. Hij meende dat deze onnatuurlijke lichtval een symbool is van Maria die als goddelijk licht het aardse licht te boven gaat. Ter ondersteuning van zijn interpretatie beriep hij zich op de tekst uit een hymne die afgebeeld is op de zoom van Maria's gewaad in de betreffende voorstelling en die Maria in haar hoedanigheid van bovenaardse lichtbron bezingt. Deze tekst komt ook voor op andere werken van Jan van Eyck, zoals de Dresdentiëptiek, het *Lam Gods* en de Van der Paele-Madonna. Aan de bovenzijde van de lijst van dit laatste werk staat de volgende inscriptie:

(Deze is schoner dan de zon en boven de gehele ordening der sterren. Vergeleken met het licht wordt zij zuiverder bevonden. Zij is immers de glans van het eeuwige licht en de smetteloze spiegel van Gods majesteit.)

Is het nu zo, dat niet alleen bij *Madonna in een kerk*, maar ook bij de andere genoemde werken een relatie kan worden gelegd tussen de Maria-hymne en een symbolische betekenis van het geschilderde licht? Ook in de Dresden-triëptiek, waar de Madonna eveneens in een kerkinterieur is afgebeeld, valt het licht links de kerk binnen. Op het *Lam Gods* is een duidelijke lichtbron met een symbolische betekenis te zien in de voorstelling van de Annunciatie. De figuren worden weliswaar van rechts belicht, hetgeen overeenkomt met de reële lichtval in de Vijdkapel, maar links van Maria valt een opvallende lichtbundel uit de tegenovergestelde richting door een venster. In dit tafereel zal deze lichtbron eerder betrekking hebben op de komst van Christus dan op Maria zelf, maar een symbolische functie is in ieder geval zeer aannemelijk.

De betreffende tekst uit de Maria-hymne bevindt zich op het *Lam Gods* op de gouden boog achter de Maria-figuur die aan de binnenzijde is afgebeeld. Deze Maria troont in hemelse heerlijkheid; het is daarom evident dat wij slechts bovenaards licht waarnemen. Niettemin kom ook hier het licht dan op Maria valt overeen met de werkelijke lichtbron in de kapel waar het altaarstuk zich bevond. Dit brengt ons terug bij de Van der Paele-

³ **Erwin Panofsky** (Hannover, 30 maart 1892 – Princeton (New Jersey) (VS), 14 maart 1968) was een vooraanstaand 20e-eeuws Duits-Amerikaans kunsthistoricus.^[1] Hij groeide op in Duitsland en woonde en werkte het grootste deel van zijn leven in Amerika. Panofsky droeg vooral bij aan de studie van de **iconografie** van de middeleeuwen, de renaissance, het maniërisme en de barok. Zijn werk op dat gebied, waaronder *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939) en *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), is nog steeds bijzonder invloedrijk.

Madonna. Is het mogelijk dat, evenals bij de tronende Maria van het *Lam Gods*, de geschilderde lichtval bepaald werd door het licht van de kapel, maar dat tegelijk, evenals in de *Madonna in een kerk*, het bovenaardse karakter van dit licht is gesymboliseerd doordat het binnen de voorstelling zèlf uit het noorden lijkt te komen. [...]

In de *Madonna in een kerk* heeft volgens Panofsky niet alleen het licht een speciale betekenis, maar functioneert het afgebeelde kerkinterieur als een symbolisch attribuut van de monumentale Maria-figuur, die in overeenstemming met de middeleeuwse theologie gezien zou moeten worden als een personificatie van het instituut van de Kerk. Deze symboliek is uiteraard ook zeer passend voor de Van der Paele-Madonna en laat zich goed combineren met de twee thema's die tot uitdrukking komen in de afbeelde Sint Joris en Sint Donaas en de hen vergezellende inscripties op de lijst: de Kerk vormt het kader waarbinnen de overwinning op het kwaad wordt gerealiseerd en hoop wordt gegeven op het eeuwig leven.⁴

- Portret van Margareta Van Eyck - 1439

Dit intimistisch portret heeft een donkere achtergrond waardoor het portret alle aandacht naar haar toe trekt. De vrouw is lichtjes gedraaid zodat er een zekere ruimtewerking ontstaat. Ze kijkt de toeschouwer op een directe manier aan waardoor er een nieuwe imaginaire ruimte tussen de kijker en het portret ontstaat.

- Het Lam Gods - 1432

Dit is het eerste gedateerde werk van Jan Van Eyck. De originele lijst vermeldt dat Hubert van Eyck het werk begon en Jan het voltooide. Wie van de broers wat schilderde is nog steeds niet duidelijk. Door die vele studies omtrent zijn historische identiteit en authenticiteit (wie schilderde wat?) krijgen we het paradoxaal gevoel dat grote artistieke scheppingen uit het verleden, zoals het *Lam Gods*, de kunsthistorici het kunstwerk eerder verwoesten dan beveiligen. Historici splitsten het werk uit in een Hubert- en een Jan-gedeelte, in een artistiek, thematische en materieel gedeelte. Een strakke hantering van bestaande beeldtradities maakte dat het *Lam Gods* iconografische niet geplaatst kon worden. (De kunstmatige periodisering in middeleeuwen en Nieuwe Tijd leidde tot het 'herkennen' van de archaïsche Hubert en de vernieuwende Jan.)

Een altaarstuk werd oorspronkelijk alleen geopend op feestdagen, op gewone dagen zag de kerkbezoeker het gesloten retabel. In dit complex werk - waar de opdrachtgevers, de annunciatie, doorzicht op Gent, Adam en Eva, het hemelse Jeruzalem en musicerende engelen werden afgebeeld - staat de aanbidding van het *Lam Gods* centraal. Op het altaar staat een lam waarvan het bloed van zijn wonde word opgevangen door een kelk: uitbeelding van de eucharistie, waarin de dood en verrijzenis

⁴ Martens P.J. M., *Het onderzoek naar de opdrachtgevers*. Om iets te weten van de oude meesters (Nymegen, 1995) p. 374 - 388

van Christus wordt herdacht. Het is een verwijzing naar het Laatste Avondmaal, waarin Jezus zelf de wijn beschreef als zijn bloed dat hij vergoot om de zonden van de mensen te vergeven.

Het altaarstuk in zijn totaliteit is een grandioze verbeelding van het goddelijk heilsplan waarvan de opdrachtgevers deel uitmaken. De Adam en Eva-figuren verbeelden de Zondeval, het Annunciatie-tafereel verkondigt de Incarnatie en daarmee de Verlossing, die hoop geeft op eeuwige zaligheid, het thema van de binnenzijde.

In zijn meest primaire functie is een altaarstuk het scherm waarvoor zich het misoffer voltrekt en ook deze functie is aan het *Lam Gods* af te lezen. In de Aanbidding van het Lam wordt een directe relatie tussen het offer van Christus en het misoffer gelegd: het Lam bevindt zich op een altaar en uit zijn borst stroomt bloed dat in een miskelk wordt opgevangen. Dit bloed is tegelijk het water van de Bron des Levens. Uit de fontein op de voorgrond vloeit het water door een geul naar de rand van het schilderij, alsof het terecht zal komen op het altaar dat vòòr het schilderij stond opgesteld.⁵

- Arnolfiniportret - 1434

Dit portret is de laatste jaren onderwerp geweest in verschillende publicaties, waarin de meest verschillende visies op dit werk naar voren zijn gebracht. Volgens deze interpretaties kan het schilderij beschouwd worden als: een document met verborgen symbolische betekenissen die men kan decoderen, een realistische afbeelding van een huwelijksritueel, een instrument bij financiële onderhandelingen en vrouwenonderdrukking, een spiegel van seksuele en sociale verhoudingen.

Wat zien we? Een vertrek waar een man en een vrouw staan, het echtpaar is in feite te groot voor het vertrek, dat aandoet als een decor met een aantal op hen toepasselijke attributen (een hondje, slippers, kaarsenkroon, muiltjes, een bed, een stoel, een bank en sinaasappelen.)

Anderzijds is er een duidelijke perspectivische werking door de toelopende planken van de vloer en de balken van de zoldering. Het virtuoze gebruik van licht en schaduw verhoogt de realistische sfeer. De stofuitbeelding heeft een tastbare intensiteit. Dit illusionistisch spel vindt zijn hoogtepunt in de spiegel. Maar de spiegel toont meer dan het tafereel van de achterzijde gezien. Volgens die weerspiegeling bevinden zich vóór het echtpaar, in de deuropening (een plaats die samenvalt met de beschouwer) twee figuren.

Wat is de betekenis?

Panofski meent dat de twee figuren in de spiegel de schilder is, die samen met de andere persoon als getuige zou zijn opgetreden bij de huwelijksluiting van het echtpaar. Een huwelijksluiting was in die tijd een privé-gebeuren, dat thuis en zonder een priester, slechts in aanwezigheid van een paar

⁵ Ridderbos B., *Objecten en vragen*. Om iets te weten van de oude meesters (Nijmegen, 1995) p. 65

getuigen werd voltrokken. Terwijl Jan van Eyck door zijn aanwezigheid als getuige de geldigheid van de ceremonie zou hebben bekrachtigd, diende vervolgens ook het door hem geschilderde portret als een bewijs dat het huwelijk had plaatsgevonden.

Elkaar de hand geven en de opheffing van de andere hand van de bruidegom is een eed zweren. Ook het interieur geeft op een symbolische wijze gestalte aan de heiligheid van het huwelijk: de brandende kaars in de kroon verwijst naar het afleggen van een eed en het bed herinnert aan het bed in de Annunciatie-voorstellingen. Door deze associatie komt de seksualiteit van het bruidspaar in een gewijd en kuis licht te staan. Zo verwijst het beeldje op de stoel naar de H. Margaretha, patrones van de zwangere vrouwen, kristallen kralen en een spiegel zijn symbolen voor zuiverheid. De vruchten op de vensterband verwijzen naar de staat van onschuld van vóór de zondeval. Het hondje symboliseert trouw en de schoenen op de voorgrond duidt op een heilige plek waar men zich moet ontschoeien en daarmee op de plechtigheid van de gebeurtenis.

Jan Baptist Bedaux gaat ervan uit dat Van Eyck in het Arnolfini-portret helemaal geen abstracte begrippen, zoals trouw en zuiverheid, heeft willen weergeven in een realistische vorm maar dat hij bestaande objecten heeft afgebeeld die een rol speelden bij het huwelijksritueel.

Als er sprake mocht zijn van symbolische betekenissen, dan liggen die naar zijn mening in de wijze waarop de objecten bij deze gelegenheid functioneerden. De schilder heeft echter alleen maar vast gelegd wat hij aantrof. Daarmee wordt het schilderij in plaats van een tekst met verborgen betekenissen, de portrettering van een ceremonieel.

Deze interpretatie van de voorstelling wordt beheerst door de wens om Jan van Eyck als een realistisch kunstenaar te beschouwen. Maar geen van de objecten (waaraan Panofsky een symbolische betekenis toekent), is echter daadwerkelijk aantoonbaar dat zij als reële attributen een rol speelden bij de huwelijksvoltrekking van het Arnolfini-echtpaar.

De raadselachtige Meester van Flémalle die in Doornik werkzaam was, geldt als een van de vroegste Vlaamse Primitieven. Nog voor Jan van Eyck verliet hij de gestileerde stijl van de zogenoemde ‘internationale gotiek’ om een realistische tendens te ontwikkelen die steunde op een nieuwe schildertechniek met olieverf, en op een buitengewone vaardigheid in het weergeven van materie, licht en volume. De Meester van Flémalle wordt dikwijls vereenzelvigd met de Doornikse schilder Robert Campin.

Op het middenpaneel van de **Mérode-triptiek** is de Annunciatie voorgesteld. Links treedt de engel de kamer van Maria binnen, die gevuld is met meubilair en andere huiselijke voorwerpen. Maria zit op de voetensteun van een bank die, in sterk verkort weergegeven, de dieptewerking van de ruimte bepaalt. De gewaden van de engel en Maria hebben een rijke plooival; de hoekigheid van de plooien en de licht-donker tegenstellingen verlenen de figuren een robuust en volumineus karakter. Lichteffecten en schaduwwerking spelen in de hele voorstelling een belangrijke rol: zij geven de gezichten plasticiteit en maken de scherp getekende objecten tastbaar. Het tafereel heeft door de levendigheid van de gewaden en de nadrukkelijke weergave van het interieur een krachtig, haast dynamische karakter. Op het rechterluik is Jozef in zijn werkplaats afgebeeld, op het linkerluik knielen de opdrachtgevers neer bij de halfgeopende deur die naar Maria's vertrek leidt. De uitrusting van Jozefs werkplaats en de spijkers in de deur op het donorluik getuigen van een belangstelling voor **naturalistische details**, die net zoals in het middenpaneel door een duidelijke licht-donker werking worden gekenmerkt. [...]

Een paneel in het KMSK te Brussel heeft grote overeenkomsten met de centrale voorstelling van de Mérode-triptiek, zowel qua stijl, terwijl ook het formaat overeenstemt. Lorne Campbell verdedigde de stelling dat het paneel te Brussel als voorbeeld heeft gediend voor de Mérode-triptiek. Het materieel-technisch onderzoek naar de ondertekeningen van de Mérode-triptiek en het Brusselse paneel heeft zijn mening bevestigd. **In het middenpaneel van de Mérode-triptiek blijken de meeste elementen van het interieur die het gemeenschappelijk heeft met het paneel in Brussel, niet te zijn ondertekend.** Dit betekent dat het niet nodig was gevonden om hiervoor eerst een voorontwerp – de ondertekening – te maken op het geprepareerde paneel, alvorens de schildering aan te brengen. Men had kennelijk een voorbeeld direct bij de hand. Bovendien bevat de ondertekening van het gewaad van de engel op de Mérode-triptiek elementen die ontbreken in de geschilderde uitvoering, maar die wel voorkomen bij de engel zoals hij geschilderd is op het paneel te Brussel. Deze observaties leiden tot de

conclusie dat de schilder van de Mérode-triptiek voor de middenvoorstelling de Brusselse versie tot voorbeeld nam. [...]

In hoeverre is het belangrijk om te weten wie een werk geschilderd heeft? In handboeken over Oudnederlandse schilderkunst wordt gewoonlijk gestreefd naar een synthetisch overzicht. Het bouwwerk dat wordt opgetrokken berust echter op wankelende fundamenteën. Kunstenaarspersoonlijkheden worden gecreëerd op grond van toeschrijvingen die vaak niet zeker zijn. Artistieke ontwikkelingen worden geschetst terwijl de ontstaansdata van de schilderijen in veel gevallen niet vaststaan. Erwin Panofsky geeft in zijn befaamde boek *Early Netherlandish Painting* de Meester van Flémalle op grond van de Mérode-triptiek een cruciale plaats binnen een breed historisch ontwikkelingsperspectief. Hij ziet deze kunstenaar als een overgangsfiguur tussen middeleeuwen en Nieuwe Tijd, hetgeen hij duidelijk maakt aan de hand van **de tegengestelde artistieke tendensen** die hij in de Mérode-triptiek meent waar te nemen: enerzijds vult de Meester van Flémalle het oppervlak met **tweedimensionale patronen**, zoals miniaturisten als de gebroeders van Limburg een generatie eerder ook gedaan hadden, anderzijds vertoont hij een haast overdreven aandoende **drang tot ‘the conquest of space’**, door een illusie van driedimensionaliteit na te streven met behulp van te sterke verkortingen. In de kunst van Jan van Eyck zou die verovering van de ruimte haar voltooiing vinden. [...]

Een vergelijking van beide Annunciatie-voorstellingen wijst uit dat ook in het Brussels paneel sterke verkortingen gecombineerd zijn met een compositorische ordening die de twee-dimensionaliteit van het beeldvlak benadrukt, maar dat dit niet als een tegenstelling hoeft te worden ervaren. De bank lijkt sterk verkort te zijn om een harmonisch patroon te vormen met de houding van Maria's hoofd. In de Mérode-triptiek is die eenheid tussen Maria en de bank verdwenen: Marija lijkt naar voren te klappen en de bank naar achteren te schieten. Dit heeft minder te maken met een problematisch stadium in ‘the conquest of space’ als met **de wens om Maria frontaal af te beelden en meer naar de voorgrond te halen**. Deze wijziging is verklaarbaar vanuit de behoefte **om de voorstelling beter af te stemmen op de devotionele functie ervan**: nadrukkelijker dan in het Brussels paneel presenteert Maria zich aan de toeschouwer als object van aanbidding. Voor een juist begrip van het eigen karakter van de Mérode-triptiek is het dus belangrijk om zich in **de oorspronkelijke functie van het werk** te verdiepen. Die functie komt niet alleen tot uitdrukking in de vormgeving maar ook in de inhoudelijke motieven. Maar dit aspect is een doelwit geweest van elkaar tegensprekende kunsthistorische interpretaties. [...]

Sommige motieven laten zich probleemloos duiden. **De vaas met lelies** – weliswaar volgens Panofsky ‘perfectly at ease upon its table’ en daardoor schijnbaar een stillevens – is zonder enige twijfel **een symbolisch attribuut van Maria, waarmee haar zuiverheid wordt gesymboliseerd**. Lelies komen immers ook al in Annunciaties voor waar nog geen realistisch aandoend interieur is uitgebeeld en Maria en de engel tegen een gouden achtergrond zijn weergegeven. Evenmin leveren het op tafel opengeslagen boek en het

boek waarin Maria leest problemen op: uiteraard verwijzen zij naar Maria's vroomheid en haar trouw met de oudtestamentische profetieën over de komst van Christus. **Het naakte baby'tje dat met een kruisje op de rug door het raam naar binnen komt vliegen**, is een bekend motief in Italiaanse Annunciatie-voorstellingen en symboliseert de **menswording van Christus, die zich voltrok zonder Maria's maagdelijkheid te schenden**. In literaire bronnen wordt de Incarnatie daarom vergeleken met licht dat door glas glijdt zonder het te doen breken. Aan de veel bezongen **kuisheid van Maria** lijkt in de Mérode-triptiek bovendien uitdrukking te zijn gegeven door de, bij Annunciaties vaker voorkomende, motieven van **wasketel, bekken en handdoek**, terwijl in het Brusselse paneel de minder gangbare veger aan deze deugd refereert. Problematischer om te interpreteren is **de kandelaar met kaars** in beide voorstellingen. Maria wordt in een hymne omschreven als een kandelaar, terwijl Christus de ontstoken kaars is. De afgebeelde kaarsen zijn echter gedoofd. De kaars op de Mérode walmt nog, alsof zij niet is uitgewaaid door de komst van de engel en/of het binnenvliegen van het Christuskind. In dit verband lijkt een andere interpretatie aannemelijke, die gebaseerd is op het gedurende de late middeleeuwen populaire verslag van een visioen van de H. Birgitta van Zweden. Dit visioen had echter geen betrekking op de Annunciatie maar bestond uit een geestelijke herbeleving van de Geboorte van Christus. Bij de komst van Christus moest, aldus Brigitta, het aardse licht wijken voor het goddelijke licht.

In overeenstemming met de attributen die eigenschappen van Maria symboliseren, drukt ook haar houding een vaak genoemde deugd uit, namelijk **haar nederigheid**. 'Humilitas', werd in verband gebracht met de aarde, 'humus'. Vandaar dat in de veertiende-eeuwse Italiaanse kunst het iconografische thema van de Madonna der Nederigheid zijn intrede deed, waarbij Maria zittend op de grond was afgebeeld. Vanwege de leeuwenfiguurtjes op de leunighe zou volgens Panofsky de bank achter Maria verwijzen naar de met leeuwen versierde zetel van de om zijn wijsheid beroemde koning Salomo. Deze relatie is toepasselijk omdat Maria een 'Sedes Sapientiae', een zetel der wijsheid werd genoemd. [...] Jozef de Coo gaat echter in tegen iedere symbolische interpretatie van de bank [...]. In een dergelijk huiselijk object valt naar zijn mening moeilijk een verwijzing naar de troon van Salomo te zien. Van belang is dan ook volgens hem niet zozeer het symbolische, maar het huiselijke karakter van de voorstelling, dat aansloot bij de functie: de triptiek was een object van privé-devotie en had een plaats in het interieur van de opdrachtgevers.⁶

⁶ Ridderbos B., *Objecten en vragen*. Om iets te weten van de oude meesters (Nijmegen, 1995) p. 21 - 28

